

Badanie przedsiębiorczości artystów ulicznych. Metodologia etnograficznych badań terenowych na rynku doznań

Nadestany: 13.03.14 | Zaakceptowany do druku: 12.07.14

Marta Połec*

Artykuł przedstawia metodologię badań terenowych, której autorka użyła w badaniu przedsiębiorczości artystów ulicznych w Polsce. Badania etnograficzne rozpoczęte w 2012 r. zostały przeprowadzone głównie za pomocą wywiadu i obserwacji uczestniczącej. Działalność performerów, mimów oraz muzyków pracujących na ulicy jest przykładem rynku doznań. Artyści zarabiają dzięki stworzonym przez siebie strojom oraz wymyślonym kreacjom, dostarczając ludziom wspomnień i przeżyć. Esej pokazuje dylematy etyczne i problemy metodologiczne początkującego etnografa. Autorka szczegółowo opisuje badania jakościowe: przygotowanie, ich przebieg, sposób pozyskiwania oraz porządkowania informacji. Przedstawia teren badawczy, relacje z badanymi, a także pracę nad zebranymi materiałami. Przedsiębiorczość jest ukazana w oryginalnym kontekście – na przykładzie nieformalnej organizacji zajmującej się sztuką.

Słowa kluczowe: performance, sztuka uliczna, etnografia, antropologia, przedsiębiorczość.

Studying street art entrepreneurship: Methodology of ethnographic field research in the experience economy

Submitted: 13.03.14 | Accepted: 12.07.14

The article presents the methodology of ethnographic field research which the author used to study entrepreneurial aspects of Polish street artists' activities. The presented ethnographic, started in 2012, was based mainly on interviews and participant observation. The activity of performers, mimes and musicians working in the street is regarded as an instance of experience economy. Artists earn money thanks to their handmade costumes and their invented creations, providing people with memories and experiences. This essay also presents some of the ethical dilemmas and methodological problems experienced by a novice ethnographer. The author describes her qualitative research in detail: preparations, enactment, ways of obtaining and interpreting material. She presents her field, relations with her interlocutors and her work with the empirical material. Entrepreneurship is framed within its original context, as entrepreneurial activities of non-formal art organizations.

Keywords: performance, street art, ethnography, anthropology, entrepreneurship.

JEL: L26

* **Marta Połec** – licencjat Etnologii i Zarządzania Uniwersytetu Warszawskiego, Uniwersytet Jagielloński.

1. Wprowadzenie

Tematem artykułu jest refleksja nad metodologią etnografii organizacji, zastosowanej do badania przedsiębiorczości artystów ulicznych. Występy uliczne ukazano jako przykład zorganizowanego działania na rynku doznań. Badania zostały rozpoczęte w 2012 r. na obszarze Starego Miasta w Krakowie, zaś postawiony problem badawczy dotyczył charakterystyki działalności artystów ulicznych.

Artykuł przedstawia specyfikę metodologii etnograficznej w konkretnym obszarze badawczym, sposoby postępowania badacza, dylematy etyczne oraz praktyczne adaptacje metod i technik do obszaru badań. Z jednej strony pokazuje niewątpliwą przydatność, ale z drugiej konieczność dokonania takich dostosowań zarówno ze względu na szczególną dynamikę obszaru (nieformalna organizacja, rynek doznań, przedsiębiorczość), jak i na potrzeby późniejszej interpretacji materiału. Celem tej interpretacji jest zrozumienie ról w ich szczególnym kontekście, a więc intensywnych i trudnych relacji z odbiorcą (klientem), a jednocześnie wyjątkowo małej strukturyzacji działań.

Przedsiębiorczość rozumiana jest, za Beatą Glinką (2008), jako duch inicjatywy, zorientowany na zorganizowaną działalność innowacyjną. Ten właśnie aspekt działalności artystów ulicznych jest przedmiotem badań etnograficznych autorki.

2. Geneza i proces badawczy

Badania artystów ulicznych – przedsiębiorców zajmujących się performansem w przestrzeni miejskiej – były moimi drugimi samodzielnymi badaniami etnograficznymi. Pierwsze, dotyczące antropologii miasta, pomimo fascynującej mnie tematyki, z przynajmniej kilku względów musiałam uznać za zupełną porażkę. Największym problemem było dla mnie ograniczenie czasowe – zamiast planowanych dwóch lat, z przyczyn niezależnych czas trwania badań został ograniczony do kilku miesięcy. Presja czasu negatywnie wpłynęła na moje podejście do prowadzonej etnografii, czułam przymus przebywania w terenie, podczas gdy okoliczności nie sprzyjały przeprowadzaniu wywiadów. Moi rozmówcy zgadzali się na rozmowy niezwykle rzadko, nie chcieli, żeby im przeszkadzać, a ja nie potrafiłam ich przekonać do poświęcenia mi swojego czasu. W efekcie grupa badawcza ograniczyła się do młodzieży i miłych starszych osób, co mocno odbiegało od początkowych założeń. Starałam się nie przejmować licznymi odmowami, tłumacząc sobie, że niepomyślny przebieg badań też może być pouczającym i cennym doświadczeniem. Jednak pojawiające się problemy, wraz z brakiem odpowiedniego wsparcia metodologicznego ze strony opiekuna potęgowały moje poczucie zagubienia oraz osamotnienia początkującej badaczki. Choć bardzo starałam się ratować moją etnografię, jej efekt nie mógł być dla mnie zadowalający. Ponieważ prowadziłam badania niemalże bez przerwy, nie mogłam za nimi zatęsknić, nabrać dystansu

i powrócić do nich ze zwiększoną energią oraz wiarą w ich powodzenie. Próbo-
wałam się zmuszać do czegoś, co z wielu przyczyn po prostu się nie udawało.
Ostatni pobyt w terenie był dla mnie prawdziwą ulgą, której towarzyszyło
jednak wielkie uczucie niespełnienia. Nie chciałam rezygnować z prowadzenia
etnografii. Badania terenowe i bezpośredni kontakt z rozmówcami wydały mi
się wyjątkowymi, a przede wszystkim inspirującymi sposobami gromadzenia
informacji. Zastanawiałam się jednak, jaki mam wpływ na pomyślność badań
i czy mogę coś zrobić, aby zapobiec kolejnej porażce.

W obecnie prowadzonych badaniach etnograficznych nieformalnej organi-
zacji artystów ulicznych moje zainteresowanie ulicznymi występami zaczęło się
na pierwszym roku etnologii na Uniwersytecie Warszawskim, gdy w ramach
zaliczenia przedmiotu „Metodyka badań terenowych” miałam przeprowadzić
dowolną obserwację etnograficzną. Postanowiłam spędzić majowy weekend
w Krakowie i porównać ze sobą to, co działo się na ulicy Floriańskiej oraz
na Rynku Głównym. Chociaż znałam już te miejsca, moją uwagę przykuli
ludzie występujący na ulicy – gitarzysta oraz dwaj mimowie, Rycerz i Diabeł.
Zaintrygowała mnie ich obecność i to, co robili. Wzbudzali duże zaintereso-
wanie wśród przechodniów, którzy zatrzymywali się przy nich na chwilę lub
dłużej stali i oglądali. Młody gitarzysta, entuzjastycznie śpiewając, że „w życiu
piękne są tylko chwile”, wzbudził sympatię starszej pani, która wrzuciła mu
kilka monet do futerału. Diabeł stojący przed Kościołem Mariackim prze-
rażał wyglądem, ale bawił zachowaniem – chociaż nosił potworną maskę
i rogi, chętnie przybijał z dziećmi „żółwika”, zaś dorosłych żartobliwie stra-
szył, zaskakując dynamicznymi ruchami i lekko zahaczając trzymanym kijem.



Ilustracja 1. Mimowie na ulicy Grodzkiej w Krakowie. Źródło: M. Połec (2013). Artyści uliczni jako przykład nieformalnej organizacji zajmującej się sztuką. Culture Management, 6 (2), 76–82.

W mojej świadomości tkwiły negatywne stereotypy na temat ludzi występujących na ulicach – niektórzy nazywali ich żebrakami czy pijakami. Postanowiłam zweryfikować te informacje, chociaż byłam abstynentką i przebywanie w towarzystwie osób nadużywających alkoholu czasem mnie przerażało. Jeśli moje uprzedzenia okazałyby się prawdziwe, kolejnych badań mogłabym w ogóle nie ukończyć. Dręczyły mnie wątpliwości, jednak działalność artystów ulicznych zaciękała mnie tak bardzo, że z dużym zaangażowaniem i pasją zaczęłam poznawać niemalże nieznaną mi do tej pory świat ulicznych występów. W trakcie badań spotkało mnie wiele wzruszających chwil. Jednym z najbardziej zaskakujących momentów było dla mnie wykonanie utworu „Ave Maria” przez mężczyznę śpiewającego męskim sopranem na Rynku Głównym w Krakowie. W trakcie utworu, tuż za plecami artysty, na pomniku Adama Mickiewicza przysiadł bezdomny, który zapewne wielokrotnie miał okazję słuchać tego wykonania, po czym swoim chropowatym głosem naprawdę ładnie przyłączył się do końcowego „Ave Maria”. Zdarzenia takie jak to stanowiły dla mnie cenną refleksję dotyczącą występów ulicznych, a także wielką motywację do kontynuacji badań, w których każdy dzień potrafił mnie czymś zadziwić.

W ciągu dwóch lat moich badań stawałam się coraz bardziej wtajemniczona w reguły, jakimi rządzą się uliczne przedstawienia. Wolny czas i ładną pogodę przeznaczałam na pobyty w terenie. Rozmawiałam z artystami ulicznymi w różnych okolicznościach, w czasie krótszych i dłuższych, przypadkowych i planowanych spotkań. Przeprowadziłam kilkadziesiąt rozmów, nagranych na dyktafon, trwających od kilkunastu minut do nawet kilku godzin, czasem z tymi samymi osobami. W moim terenie badawczym poznałam osoby, prowadzące występy o różnorodnym charakterze: mimów, ulicznych aktorów, żywe rzeźby, baloniarzy, szczudlarzy, muzyków (akordeonistów, gitarzystów), akrobatów, tancerzy, rysowników i portrecistów, wróżkę, kobietę lewitującą nad ziemią czy też ludzi przedstawiających *fire show*. Bohaterami moich wywiadów byli głównie mimowie i uliczni aktorzy: Anioł, Diabeł, Śmierć, Rycerz, Szlachcic, Tatar, Rysownik, Muzyk, Gitarzysta, Biznesmen, Złota Dama, Wróżka oraz Iluzjonista.

Im więcej dowiadywałam się o pracy artystów ulicznych, tym większą miałam świadomość, jak niewiele wiedzą o niej inni:

Też bym mógł tak chodzić przebrany, jakby mi miasto płaciło. (Przechodzień)

W towarzystwie to zawsze wzbudza zdziwienie, gdy mówię, co robię. (Rycerz)

Inni myślą, że łatwo jest tu stać, a wcale nie jest tak łatwo, gdy słyszy się różne rzeczy. (Szlachcic)

Ludzie, których rozmowy słyszałam na ulicach, często nie zdawali sobie sprawy, że występy w przestrzeni miejskiej mogą być regulowane prawnie, że nie są żebrakami i pracują legalnie. Mogli odnosić się do performerów z sympatią, jak np. dzieci podchodzące do mima wielokrotnie w czasie kilkudniowego pobytu i łzawo żegnające się z nim, gdy czas wakacyjnego

wyjazdu dobiegał końca, czy też ludzie tańczący flamenco przed przygrzającym im gitarzystą. Mogli również odnosić się do nich z dystansem, uznawać ich za dziwaków, zaglądać do ich skarbonek, z ironią komentując przy tym zarobki, a nawet nieodpowiedzialnie zabawić się ich kosztem. W osłupienie wprawił mnie widok mima spadającego z wysokiego podestu, który został zepchnięty przez pijanego, agresywnego mężczyznę. Nikt z tłumu wtedy nie zareagował. Gdy podbiegłam do poszkodowanego, podnosił się już z ziemi i poprosił, żebym zadzwoniła na policję. Jak się okazało, z powodu braku poważniejszych obrażeń artysty ulicznego, jedyną karą, jaka spotkała mężczyznę, była zapłata za pobyt w izbie wytrzeźwień. Mima na wysokim podeście nie opuszczał pech – kilka dni później sytuacja powtórzyła się, gdy został zepchnięty przez nastoletniego obcokrajowca. Gdy podniósł się z ziemi, wykrzykując, że sam wymierzy sprawiedliwość, a następnie rzucił się za uciekinierem i zniknął mi z oczu za zakrętem, ja nadal stałam przy podeście, trzymając w ręku jego skarbonkę. Wtedy podszedł do mnie jeden ze świadków całej sytuacji, uśmiechając się pocieszająco i wrzucając do skarbonki kilka monet. Być może patrzył na mima już dłuższy czas i chciał zrobić z nim zdjęcie, a ta okazja właśnie przepadła. Bezsilność artystów w obliczu agresywnych zachowań i takich przykrych sytuacji mocno wpłynęła na ich nastawienie, zaś kilkakrotnie poszkodowany mim coraz mniej lubił swoją pracę, w której każdy mógł go źle potraktować i pozostać bezkarny.

3. Podejście badawcze

Kostera w swoim humanistycznym manifeście (2013) opowiada się za zarządzaniem empatycznym i zwróceniu się ku ludzkim doświadczeniom, a przede wszystkim na korzystaniu z humanistyki jako wskazówki do poszukiwania wartości. Zrozumienie ludzkich doświadczeń poprzez bezpośredni, empatyczny kontakt jest istotą etnografii. Spośród paradygmatów badawczych Burrella i Morgana (1979; za: Kostera, 2005) w badaniu przedsiębiorczości najbliższy temu podejściu jest interpretatywizm. Paradygmat ten opiera się na analizie porządku społecznego oraz poszukiwaniu sposobów jego podtrzymania (Glinka, 2008) przy założeniu niestabilności i względności rzeczywistości społecznej (Kostera, 1995). Zadaniem nauki w danym zbiorze założeń jest „opis i zrozumienie zjawisk społecznych w celu poszerzenia wiedzy o dostępnych, możliwych i faktycznie stosowanych w różnych kontekstach rozwiązaniach istotnych społecznie problemów i kwestii” (Kostera, 1995, s. 17).

4. Artyści uliczni jako przedsiębiorcy na rynku doznań

Dzisiejsza pantomina i uliczny teatr mają swoje korzenie już w nieorganizowanych, wędrownych grupach poetów i śpiewaków w starożytnej Grecji i Rzymie (Hagoort, 1996). Dlatego też prowadzone przeze mnie badania łączyły ze sobą wiele interesujących mnie aspektów: antropologię

przestrzeni miejskiej, historię, przedsiębiorczość, a także naukę o organizacji. W sztuce ulicznej istotny wydawał mi się związek miejsca ze specyfiką prowadzonej działalności – artyści zazwyczaj wybierali główne ulice turystycznych miejscowości, centralne place większych miast. Performerzy utożsamiali się z konkretnymi miejscami, które stanowiły dla nich przestrzeń oswojoną, określoną, z nadanym znaczeniem (Tuan, 1987). Każdy z nich miał swoje ulubione miejsce występów, a także miasto z najbardziej odpowiadającą atmosferą. Śmierć upierała się, że jej miejsce jest przed kościołem i czuła się zobligowana do pocieszania starszych ludzi, którzy pytali ją żartobliwie: „Ile mi jeszcze zostało?”. Moi rozmówcy okazali się ludźmi pomysłowymi i działającymi, a co za tym idzie przedsiębiorczymi. Musieli dostosowywać się do zmieniających się warunków, wymyślać nowe stroje i kreacje, które zainteresują ludzi, ponieważ w sferze kultury innowacyjność jest kluczową sprawą (Hagoort, 1996). W przypadku działalności artystów ulicznych przedsiębiorczość odzwierciedlała cechę jednostek, a więc ducha inicjatywy (Glinka, 2008).

Mim występujący jako Diabeł początkowo nie potrafił wymienić mi cech osobowości, które posiada artysta uliczny. Gdy jednak zapytałam go, czy zajęcie może wykonywać każdy, stanowczo zaprzeczył:

Powiedz mi, co takiego, co ty masz, pomaga ci tutaj być? (Marta)
Jestem wariatem, który potrafi się pokazać ludziom. To jest chyba ta najważniejsza cecha. (Diabeł)
Odwagę jakąś trzeba mieć? (Marta)
Mieć odwagę? Tak, na pewno, jakąś tam... Chociaż niekoniecznie. Wiesz, do większych rzeczy trzeba odwagi. Tu... tu jest złamanie własnego schematu, bądź lęku, który... który tak naprawdę, wcale nie musi być wielkim lękiem. I to jest chyba pierwsza zasada – żeby potrafić wyjść przed ludzi. I jeżeli to się potrafi, to... I ma się coś więcej od siebie do powiedzenia, oczywiście... Bo jak ktoś potrafi wyjść przed ludzi, to wyjdzie, wiesz. A to dalej weryfikują... to inne cechy, inne rzeczy – czy ktoś zostaje tu, czy ktoś coś robi. Bo jeżeli ktoś ma coś do zaprezentowania, wie, co chce pokazać... Wie, jaki jest i czy... albo chce tu zarobić kasę, albo... ma jakikolwiek cel – że... że coś pokaże, coś lubi, w jakiś sposób się ucharakteryzuje, to idzie już dalej swoją ścieżką, już tam jest. Już tylko dalej może się rozwijać, albo... Nie wiem, jeżeli chce iść z ulicy, to się chyba zwinie. (Diabeł)

Człowiek przedsiębiorczy wierzy w swoje umiejętności, wykorzystuje nadarzające się okazje do zmian i nie tylko oczekuje niespodzianek, ale także obraca je na swoją korzyść (Drucker, 1992). Uczestników współczesnych organizacji cechują zdolności interpersonalne i intelektualne: umiejętność współpracy z ludźmi oraz komunikowania się, asertywność, umiejętność negocjacji, pomysłowość, zdolność szybkiego uczenia się, giętkość myślenia, a także konstruktywizm w podejściu do rozmaitych problemów społecznych (Sikorski, 2000). Kulturalny przedsiębiorca w prowadzoną działalność wnosi ogromne zaangażowanie, a także odczuwa osobistą odpowiedzialność za spełnienie misji kulturalnej organizacji, która zbudowana jest w sposób fantazyjny i innowacyjny, przy czym z niechęcią odnosi się do wszelkich regulacji,

a także do biurokracji (Hagoort, 1996). „Twórczość wymaga (...) wyróżnienia się z tłumu, a więc stania się ekscentrykiem lub dziwakiem w oczach wielu osób. Ludzie często nie umieją tego zaakceptować, wolą upodobnić się do tłumu za cenę rezygnacji ze swojej indywidualności, wybierają przeciętność ze strachu przed brakiem akceptacji społecznej, przed utratą znajomych czy źródła utrzymania” (Kostera, 2010, s.70).

Organizacja artystów ulicznych była oparta na nieformalnych więziach. Chociaż w różnych miastach w Polsce zaczęto wprowadzać regulacje prawne w stosunku do ulicznych występów (Poleć, 2013), nie zdążyła się wykształcić żadna struktura formalna obejmująca wszystkich artystów, nie wiązały się z nimi wyraźnie określone stosunki nadrzędności/podrzędności w relacji z innymi podmiotami. Artyści uliczni stworzyli „system społeczny, posiadający szczególne i niepowtarzalne cechy” (Ward, 1997, s. 182), takie jak nieformalne kontakty, potrzeba wspólnego działania, jak w przypadku protestu wobec wprowadzanych regulacji prawnych (Walczak, 2012), stworzenie niepisanego kodeksu własnych zasad, a także wyznawanie wspólnej misji, jaką było nawiązywanie z obcymi ludźmi interakcji, w której dostarczy się im pozytywnych emocji i miłych wspomnień. Performerzy pracowali nieustannie w warunkach dużej niepewności. Byli zależni od warunków atmosferycznych, niestabilnej sytuacji finansowej, towarzyszyło im również poczucie zagrożenia bezpieczeństwa fizycznego, wynikające z przypadkowego i incydentalnego kontaktu z agresywnymi osobami.

W większości znanych mi przypadków powodem pojawienia się na ulicy lub powrotu na nią było bezrobocie lub trudna sytuacja finansowa. Pieniądze były tematem, którego moi rozmówcy nie poruszali chętnie. Czasem były, często jednak ich nie było, a skoro artyści dalej pojawiali się na ulicy, musieli mieć inną, niż tylko finansowa, motywację. Uczestników organizacji łączyła przede wszystkim wspólna przestrzeń miejska, na której prowadzili działalność, jak również specyfika ich przedsiębiorczości, stanowiąca swoisty rynek doznań (Pine i Gilmore, 1999; za: Kostera, 2012). Rynek doznań jest po rynku usług kolejnym poziomem konkurencji rynkowej, na którym przedsiębiorcy dążą do „masowego dostosowania swojej oferty do potrzeb indywidualnego klienta” (Kostera, 2012, s. 366), klient zaś ma wynieść „indywidualne wspomnienia i radość, choć każdy, rzecz jasna, inne i własne” (Kostera, 2012, s. 366). Praca artystów polegała na dostarczaniu ludziom przeżyć: wyjątkowego spotkania (z aktorem ulicznym w bogato zdobionym stroju XVII-wiecznego szlachcica), zabawnej rozmowy (z charyzmatycznym mimem w bajkowym przebraniu Szalonego Kapelusznika¹), pamiątkowego zdjęcia (na którym można pozować w sympatycznym uścisku w ramionach Śmierci) czy też dobrych życzeń (złotych myśli rozdawanych na karteczkach przez żywą rzeźbę, przedstawiającą anioła).

Chociaż artyści nie wyznaczali ceny za zdjęcie, zdarzało się, że w jednej chwili udało im się zarobić więcej niż przez kilka godzin pracy, wysłuchując przy okazji pochwał na temat przedstawianej postaci: własnoręcznie wyko-

nanego stroju czy zabawnych sytuacji, które zaimprovizowali. Niesamowitym performerem był mężczyzna przedstawiający biznesmena, w garniturze z czerwonym, rozwianym krawatem, który zastygł w dynamicznych pozach. Wyglądało to tak, jakby gdzieś biegł i ogromnie się spieszył, a ktoś nagle zatrzymał go w miejscu. Kiedy go poznałam, nosił długie włosy związane w kitkę, dlatego też ludzie nazywali go: Antonio Banderas lub Steven Seagal, chociaż przypominał też tajnego agenta Jamesa Bonda. Gdy ktoś do niego podchodził, Biznesmen z zamaszystością kończył krok, uściśkał dłoń i na pamiątkę dawał wizytówkę w języku hiszpańskim, na której można było znaleźć adres internetowy jego profilu na portalu społecznościowym. Dzięki temu każdy, kto zrobił sobie z nim zdjęcie, bez trudu mógł odnaleźć stronę internetową i samemu zamieścić na niej wykonaną fotografię. W ten sposób po powrocie do domu mógł na nowo poczuć przeżyte emocje oraz niecodziennność wydarzenia i ponownie nawiązać interakcję z performerem. Artysta opowiedział mi, jak myślał o stworzeniu kreacji, w której go poznałam. Pomogła mu nie tylko inwencja twórcza, ale również szczęśliwy los:

Nie myślałem... tak wyszło. (Biznesmen)

Nie planowałeś tego? (Marta)

Tak, to był taki przypadek, to było wszystko. I ta postać, którą mam teraz, to był pierwszy... jeszcze byłem złoty, miałem taką złotą postać. W Hiszpanii, w Maladze, szedłem do domu, a przed... przed domem był taki śmietnik, a koło śmietnika leżała reklamówka taka duża. A w Hiszpanii zawsze ludzie wiozą ciuchy do śmietnika i dają prane do reklamówki obok śmietnika. (Biznesmen)

Czyli wiedziałeś, że tam są ubrania? (Marta)

Tak, ja wiedziałem, że tam są jakieś ubrania. Popatrzyłem. Patrzę: tam był garnitur. (Biznesmen)

Ten? (Marta)

[Taki jak] ten, ale to już jest nowy, nie? [Tamten] to był mój pierwszy garnitur i koszula biała. A za dwa dni kupiłem do tego buty. Kupiłem buty i tak o tym pomyślałem... To taki przypadek, że to [trafiłem] na siebie. (Biznesmen)

Śmierć była postacią, wokół której co jakiś czas wybuchały salwy śmiechu, szczególnie wtedy, gdy przechodząca obok osoba została lekko zahaczona trzymaną przez mimę pałką i, ku ucieście zebranych, odwracając się, nie zawsze od razu udawało jej się znaleźć sprawcę tego czynu. Artysta wyjaśnił mi, że pracuje ciałem, dlatego dynamika jego ruchów czasem potrafi zaskoczyć i wystraszyć przechodniów. Z tego powodu wiele osób obawiało się, żeby do niego podejść. Jednak ci, którzy mieli odwagę zbliżyć się do Śmierci, mogli usłyszeć jego sympatyczny głos oraz uściśnąć mu dłoń. Wszystkie osoby, które się z nim żegnały, uśmiechały się szeroko. Mim przyznał, że ta postać niezwykle przemawia do ludzi właśnie ze względu na swoją ambiwalentność:

Dlaczego [powiedziałeś, że Twoja Śmierć] jest śmieszna i straszna? (Marta)

No? Śmieszna, bo zaczyna ludzi i robi kawały. No. (Śmierć)

Myślisz, że oni też się śmieją z tego? (Marta)

Strasznie się śmieją z tego. (Śmierć)

Z Twoich kawałów? (Marta)

No jasne. Lubią... lubią patrzeć, jak... (Śmierć)

No ale ci, co patrzę... a nie ci, co obrywają... (Marta)

No... no ci, co obrywają, to też się śmieją i cieszą. Ale nie wszyscy, wiadomo. Za to większość się śmieje z... z tej osoby, która dostanie pałkę. (Śmierć)

Tak? (Marta)

Tak. I wtedy się większość ludzi śmieje z tej osoby właśnie. I to na tym to polega. Że... że im się to podoba. I jest wesoło. O to chodzi też, żeby było wesoło. Żeby ludzie byli zdrowsi [śmiech]. (Śmierć)

Od śmiechu? (Marta)

Śmiech to zdrowie. (Śmierć)

No tak [śmiech]. (Marta)

No właśnie [śmiech]. (Śmierć)

5. Relacje z badanymi

Nieformalny charakter pracy ulicznych performerów początkowo wydawał mi się przeszkodą. Wcześniej wyobrażałam sobie prowadzenie badań np. w korporacji. Po uzyskaniu zgody kogoś z dyrekcji prawdopodobnie miałabym zapewniony dostęp do rozmówców, dla których pomoc mi mogłaby być „odgórnym nakazem”. Na ulicy nikt nie miał szefa. Nie miałam odzwiertnego, który każdemu by mnie przedstawił i poprosił o współpracę. Jak się okazało, w przeciwieństwie do wcześniejszych badań, tym razem znalezienie rozmówców nie było żadnym problemem. Z każdym z artystów, którego poprosiłam o wywiad, udało mi się porozmawiać. Zauważyłam jednak, że łatwiej było przeprowadzić rozmowę spontanicznie. Gdy specjalnie umawiałam się na wywiad, zazwyczaj był przekładany ze względu na okoliczności (gdy zamiast zapowiadanej złej pogody pojawiały się dobre warunki do pracy) lub samopoczucie (np. zmęczenie po występach). Pozytywne nastawienie ze strony moich rozmówców świadczyło o tym, że ważny jest dla nich kontakt z ludźmi. Moje dalsze wrażenia potwierdziły, że lubią opowiadać o swojej pracy i nieraz sami czują się zaskoczeni niezwykłymi historiami, które im się przydarzają (Poleć, w druku). Kolejnym sprzyjającym czynnikiem okazała się sama ulica – miejsce pracy performerów stanowiło otwartą przestrzeń, nie dzieliły nas mury ani regulaminy do przestrzegania. Nie musiałam się nikomu meldować, rozpoczynając dzień badawczy, a „drzwi” do organizacji przekraczałam jedynie w metaforze. Nie znaczy to jednak, że nie witałam się z moimi rozmówcami – zazwyczaj tak robiłam. Jednak miałam pełną swobodę w podejmowaniu decyzji, jak spędzę dzień, czy na rozmowach, obserwacjach, a przede wszystkim, w czym towarzystwie. „Antropolog zawsze w jakimś stopniu zostaje wciągnięty w istniejące w danym środowisku stosunki przyjaźni, wrogości, w podziały wzdłuż granic terytorialnych i innych” (Hammersley i Atkinson, 2000, s. 84).

Brak odzwiertnego w badanej organizacji z upływem czasu wydał mi się zaletą. Nie czułam się szczególnie zobowiązana wobec któregoś z artystów. Byłam wdzięczna każdemu, kto poświęcił mi swój czas i wyraził chęć pomocy, wielokrotnie specjalnie robiąc przerwę w trakcie pracy, żeby ze mną porozmawiać. Za każdym razem, gdy któryś z artystów mnie zaintere-

sował, starałam się najpierw przedstawić i zapytać o chęć rozmowy, zamiast przeprowadzać wywiad jeszcze w tym samym dniu. Mówiłam, kim jestem i czym się zajmuję, że jestem studentką i piszę pracę o artystach ulicznych. Zapewniałam o anonimowości rozmówców oraz że nagrania na dyktafon są mi potrzebne do transkrypcji i nie zamierzam ich upubliczniać. Taka wstępna rozmowa miała pozytywny wpływ na badanych. Szybko zaakceptowali moją obecność i pytali, kiedy znów się pojawię, zawsze deklarując przy tym chęć dalszej pomocy. Po pewnym czasie najprawdopodobniej powoli zapominali o moim celu badawczym. Tak dobrze orientowałam się w relacjach między nimi, że nieraz z pewnym niedowierzaniem uświadamiali sobie, że znam prawie wszystkich artystów i sporo o nich wiem. Z upływem czasu żartobliwie stwierdzali, że przez ponad rok robiłam tak wiele wywiadów, a ciągle „piszę pracę” i jeszcze nie znudził mnie ich temat. Zapewne, widząc moje podejście, zdawali sobie sprawę, że choć badania były moim obowiązkiem, to przede wszystkim lubiłam je prowadzić. Badacz w obcym środowisku musi uzasadnić swój pobyt wśród badanych w taki sposób, aby nie budzić nieufności czy też wrogich postaw (Sztumski, 1984). Pewne osoby z otoczenia artystów, jak np. uliczni sprzedawcy, którym trudno było zrozumieć oraz zaakceptować moją częstą obecność związaną z prowadzeniem badań, szukali dla niej jakiegoś innego wytłumaczenia. Jeden z mimów, który w stosunku do moich badań również wykazywał się pewną podejrzliwością, tak skomentował moją rolę badawczą:

Ty nic nie robisz... tylko łazisz po tym rynku. (Śmierć)

6. Teren badawczy

Zajmując się przedsiębiorczością ulicznych performerów, początkowo na teren badawczy wybrałam miasto odległe od mojego miejsca zamieszkania. Dzięki temu wyjazdy badawcze i przerwy między nimi wyraźnie się rozgraniczały. Będąc w terenie, całkowicie skupiałam się na badaniach, na pewien czas odcinając się od swoich codziennych obowiązków. Starałam się zebrać jak najwięcej informacji, aby właściwie wykorzystać ten czas. Im lepiej znałam moich rozmówców, im bardziej byłam zaangażowana w ich sprawy, tym częściej ogarniało mnie także pewne znużenie i zmęczenie wynikające z nadmiaru wrażeń. Gdy któryś z nich znajdował się w trudnej sytuacji, nierozsądnie potrafiłam jeszcze po powrocie do domu przejmować się tym, a nawet opowiadać o takich problemach osobom, które nie miały z nimi nic wspólnego i nie mogłyby w niczym pomóc. Zawsze starałam się wyczuć ten moment przeciążenia i nie pracować na siłę, mając świadomość chęci dalszej kontynuacji etnografii.

Przez pewien okres, prowadząc badania, dość sporo czasu w ciągu dnia zajmowały mi dojazdy. Z tego powodu wołałam wcześniej wracać do domu, jednak gdy pewnym razem zostałam nieco dłużej, z zaskoczeniem odkryłam,

jak wiele mnie dotychczas omijało. Postanowiłam przenieść się bliżej centrum i dzięki temu poznałam wielu nowych performerów, z którymi wcześniej się mijałam, ponieważ w porze wakacyjnej pojawiali się na ulicy dopiero pod wieczór, gdy temperatury były nieco niższe. Od tej pory w badaniach pojawiły się nowe wątki i rozmówcy mający nieco odmienne spojrzenie na prowadzoną działalność.

7. Prowadzenie wywiadów i obserwacji

Większość wywiadów przeprowadziłam w moim terenie badawczym, który zarówno dla mnie, jak i dla rozmówców był terenem neutralnym – „śro-dowiskiem naturalnym” działalności moich przedsiębiorców. Zależało mi na tym, żeby go nie opuszczać. Rozmowa na ulicy, gdzie życie toczyło się swoim rytmem, a pozostali artyści nadal występowali na swoich podestach, automatycznie przesiąkała klimatem miejsca i napełniała się odwołaniami do zdarzeń dziejących się dookoła. Wieszałam sobie dyktafon na szyi, żeby nie doprowadzić do tego, że przypadkiem wypadnie mi z dłoni (starałam się również być przezorna i po powrocie do domu skończone nagrania, a później również transkrypcje, zgrywałam przynajmniej na dwa nośniki danych). Choć nosiłam przy sobie kartkę z przygotowanymi wcześniej zagadnieniami, zazwyczaj z niej nie korzystałam, dając rozmowie swobodnie się prowadzić. Nie interesowały mnie tylko same fakty, ale w dużej mierze również ich interpretacja, gdyż „ludzie, opowiadając o swoich doświadczeniach z przeszłości, wnikają w nią w sposób bardzo osobisty i emocjonalnie zaangażowany. Szukają w niej fundamentów własnej tożsamości, źródeł postaw godnościowych, uzasadnień właściwego wyboru drogi życiowej, znaczeń i sensów zarówno otaczającego ich świata, jak i własnego w nim działania” (Rokicki, 2011, s. 28).

Najczęściej decydowałam się na wywiad indywidualny, gdyż od każdego z artystów chciałam usłyszeć „jego historię”, osobistą refleksję, która by zapewne nie padła w większym gronie osób. Wywiady zbiorowe okazały się jednak idealnym rozwiązaniem, gdy interesowała mnie przeszłość sztuki ulicznej. Rozmówcy nawzajem uzupełniali i korygowali swoje wspomnienia, dołączali się do nich również pozostali ludzie z ulicy: kwiaciarze, sprzedawcy czy znajomi artystów.

Wywiady w zdecydowanej większości nagrywałam na dyktafon. Miałam na tyle dużo szczęścia, że rozmówcy zgadzali się na jego użycie. Wbrew pozorom, nagrania nie zakłócały przebiegu wywiadu tak jak notowanie wypowiedzi, które zwyczajnie odwracało uwagę od rozmowy i skupiało ją na śledzeniu słów pospiesznie zapisywanych w notatniku. Wywiady zaczynałam zazwyczaj od kwestii bardzo ogólnych, kończyłam zaś na szczegółach. Wcześniej ustalałam ważne dla mnie wątki, które planowałam poruszyć, chociaż równie chętnie rozwijałam te, które proponowali rozmówcy. Rozpoczynając rozmowę, kilka minut przeznaczałam na luźną pogawędkę. Na

zaczęcie od konkretów mogłam sobie pozwolić jedynie wtedy, gdy kontynuowałam wywiad i już znałam się z moim rozmówcą. Nawet gdy nie planowałam wywiadu, nosiłam ze sobą dyktafon i zapasowe baterie. Wiele razy do wywiadów dochodziło spontanicznie, dlatego nie chciałam doprowadzić do urwania ciekawego wątku z tak prozaicznego powodu jak rozładowanie akumulatorów. Istotną kwestią było również zadbanie o odpowiednią jakość nagrania, a więc unikanie hałasów mogących zagłuszyć rozmowę.

Zadając pytania, zapewne czułam się bardziej komfortowo niż rozmówcy, dlatego tym bardziej starałam się stworzyć przyjazną atmosferę, skłaniającą do otwartości, gdyż za pomocą wywiadu można poznać zjawiska występujące w świadomości badanych (Sztumski, 1995). Wywiady z poszczególnymi osobami wiele razy były kontynuowane, a rozmówcy sami podsuwali mi ważne ich zdaniem tematy. Budujący był fakt, że wywiady inspirowały ich do przemyśleń, a także do działania. Czasem pytali mnie o koleżeńską radę lub zdanie, np. w kwestii nowego stroju. Chociaż nie występowałam na ulicy, z upływem czasu świetnie orientowałam się w realiach tej pracy i w związanych z nią kwestiach poruszałam się całkiem swobodnie, co umożliwiało mi rozmowę w towarzystwie performerów, jakbym była jedną z nich. Długotrwałe przebywanie w środowisku artystów ulicznych pozwoliło mi zdobyć tzw. wiedzę milczącą, wynikającą z bezpośredniego przeżycia i doświadczenia, której na ogół nie da się przekazać słowami (Kostera, 2005).

Najwięcej czasu w terenie poświęcałam na obserwacje, czyli na subiektywne postrzeganie i interpretowanie obiektywnych faktów (Sztumski, 1995). Wywiady, poza nielicznymi, „spontanicznymi” wyjątkami, poprzedzone były obserwacją, która stanowiła dla mnie swoiste wprowadzenie w działalność konkretnego performerera. „Obserwacja jest jedną z najważniejszych metod otrzymywania informacji o świecie, a zdolność obserwacyjna i spostrzegawczość jest jedną z najważniejszych cech badacza” (Sztumski, 1995, s. 124).

Ponieważ prowadziłam obserwację jawną, nie musiałam się ukrywać, mogłam stać w pobliżu artystów i przyglądać się ich pracy. Czasem uprzedzałam ich, że chciałabym przez jakiś czas kręcić się w pobliżu i patrzeć, oraz prosiłam, żeby starali się nie zwracać na mnie uwagi, ponieważ na mój widok zazwyczaj schodzili z podestów i podchodzili, żeby mi o czymś opowiedzieć. Stosowałam również *shadowing*, czyli podążanie za wybraną osobą podczas pełnienia przez nią roli organizacyjnej (Kostera, 2005). Będąc cieniem moich artystów, towarzyszyłam im nie tylko podczas pracy, ale także w przerwach na odpoczynek. Niektórzy z nich śmiali się, że gdy obserwowałam żywe rzeźby, stojąc przez dłuższy czas w bezruchu w oddaleniu kilku kroków, rzeczywiście wyglądałam jak ich cień.

Najważniejszą z metod była dla mnie obserwacja uczestnicząca, prowadzona z pozycji uczestnika, gdy obserwator na okres badań stara się wejść do danej zbiorowości (Sztumski, 1995). Według Malinowskiego na obserwację uczestniczącą składają się: długotrwały pobyt w terenie, znajomość języka rozmówców, obserwowanie życia codziennego, wrażliwość na wieloznacz-

ność opinii, świadomość istnienia różnic między słowami i czynami, a także rozważanie faktów w kontekście całej kultury (Kubiak i Olszewska-Dyoni-ziak, 2007). Badając przedsiębiorczość artystów ulicznych, tak naprawdę nie wystarczało przebywać z nimi na ulicy. Oglądając ich występy, widzia-łam tylko efekt końcowy, gdy tak naprawdę ich przedsiębiorcze działania w dużej mierze odbywały się poza tą konkretną przestrzenią miejską. Nie musieli być na ulicy, aby zajmować się pracą. Zajmowali się nią w wielu innych przypadkach: poszukując inspiracji do występów, tworząc stroje, załatwiając w urzędach formalności, pokazując się przed specjalną komi-sją, przebierając się do występów, odpoczywając w przerwach, rozmawiając z przedstawicielami mediów, wymieniając między sobą uwagi po skończeniu pracy, wyjeżdżając na festiwale sztuki ulicznej, a także zajmując się logi-styką (aczkolwiek trudno mi było w trakcie wywiadu przekonać Rycerza, że interesuje mnie, gdzie przechowuje swoją ciężką zbroję wraz z husarskimi skrzydłami i kiedy przebiera się w strój, ponieważ z góry uznawał to za nieistotne dla mnie kwestie).

Ponieważ antropolog jest świadkiem naocznym (Lévi-Strauss, 1970; za: Nowicka, 1991), najcenniejsze doświadczenia czerpałam właśnie z bezpo-średniego kontaktu z badanymi. Oglądałam performerów również wtedy, gdy nie przebywałam w ich towarzystwie: na portalach społecznościowych, zamieszczonych w internecie filmach, czytając z nimi wywiady. Patrzyłam na nich także oczami innych ludzi, oglądając materiały na temat ulicznych występów oraz śledząc komentarze internautów.

Przebywanie z moimi rozmówcami, zrozumienie ich realiów oraz śle-dzenie ich losów zabierało mnóstwo czasu, jednak pozwoliło mi uzyskać wiedzę niemalże niemożliwą do osiągnięcia przez kogoś spoza środowiska artystów ulicznych. Znałam ludzi z ich otoczenia – kioskarzy, sprzedawców, bezdomnych, strażników miejskich, nieraz również rodziny i osoby zaprzy-jaźnione. Ponieważ występy uliczne w przypadku niektórych osób okazały się zajęciem sezonowym, chciałam wiedzieć, czym zajmują się poza ulicą. Aktorzy uliczni w strojach historycznych należeli do grup rekonstrukcyjnych, uczestniczyli w lekcjach historii w szkołach, a także sprzedawali narzędzia do walki, np. własnoręcznie wykonane strzały. Wielu mimów brało udział w promocji różnych wydarzeń, np. zapraszając do restauracji, występując w klubach, zabawiając gości na weselach i ludzi w galeriach handlowych, a także uczestnicząc w różnych imprezach rozrywkowych (często wykorzy-stując przy tym zrobione przez siebie stroje: diabłów, wojowników, piratów czy klasycznych mimów francuskich). Jeden z artystów założył impresariat artystyczny, drugi malował obrazy, inny wykonywał tatuaże i rysował, kolejny zaś pisał rymowane bajki dla dorosłych, które wykonywał podczas koncertów ze swoim zespołem.

Zdobycie wiedzy o pozaulicznej działalności badanych i uczestniczenie w części z tych zajęć oraz wydarzeń uświadomiło mi, że przedsiębiorczość artystów ulicznych nie ogranicza się jedynie do stania na podeście. Biorąc

pod uwagę dodatkową pracę artystów, sztuka uliczna może być rodzajem tzw. „przedsiębiorczości garażowej”, w której przedsiębiorcy stawiają na wolność eksperymentowania i swobodę tworzenia, dysponując na starcie skąpyimi zasobami (Glinka, 2008). Chociaż w przypadku performerów trudno mówić o robieniu spektakularnej kariery, praca na ulicy otwierała przed nimi nowe możliwości. Niejednokrotnie brali udział w o wiele bardziej dochodowych *eventach*. Dzięki wykonanym przez siebie strojom, zdobytemu doświadczeniu i swobodnemu kontaktowi z ludźmi. Przykład Macieja Maleńczuka, który karierę muzyka zaczynał grając na ulicy (Rapalski, 2012), pokazuje, że „dzięki ciężkiej pracy, odwadze oraz determinacji można osiągnąć sukces” (Glinka i Gudkova, 2011, s. 20).

8. Porządkowanie danych

„Notatki odczytywane po powrocie do domu potrafią przywoływać wspomnienia »terenu«, czasu i miejsca badań, przywołać na myśl widoki, dźwięki i zapachy »innego« miejsca” (Hammersley i Atkinson, 2000, s. 182).

W prowadzonych badaniach udało mi się zebrać mnóstwo materiałów. Czułam obowiązek prowadzenia notatek, jako uzupełnienia wywiadów oraz obserwacji. Z samego nagrania trudno było wywnioskować, w jakich okolicznościach został przeprowadzony wywiad. Jeśli chodzi o obserwacje, notatki były wprost idealnym sposobem na ich utrwalenie. Starałam się gromadzić dokumentację fotograficzną – zdjęcia wydawały mi się istotnym sposobem utrwalenia tego, co widziałam. Nie można było wierniej utrwalić obrazu sztuki ulicznej niż za pomocą formy wizualnej. Dzięki chronologii zdjęć mogłam dopasować do nich notatki i przypomnieć sobie myśli, które towarzyszyły tym konkretnym sytuacjom, a więc z przywołanymi obrazami na nowo łączyłam wspomnienia.

Początkowo notatki były bardzo obszerne. Spotykając się z kimś nowym, dbałam o utrwalenie pierwszych wrażeń i zachowanie otrzymanych informacji. Dalej zawężałam notatki do najbardziej interesujących mnie wątków. Zawsze przykładam wagę do porządku czasowego i następstwa wydarzeń. Z szacunku dla moich rozmówców pilnowałam, żeby nie wypytywać ich po kilka razy o te same rzeczy i gdy dopadały mnie jakieś wątpliwości, obowiązkowo sięgałam do notatnika. Nie wyobrażałam sobie również, żeby nie pamiętać czyjegoś imienia. Chociaż zadawałam dużo pytań i nie sposób było pamiętać wszystkiego, starałam się okazywać szczerze zainteresowanie rozmówcom. Zapominanie ich odpowiedzi byłoby lekceważeniem życzliwości badanych, za którą byłam im wdzięczna tym bardziej, że nie płaćłam za poświęcony mi czas.

Miałam bardzo osobisty stosunek do moich notatek. Często pisałam skrótami zrozumiałymi tylko dla mnie, notatki zawierały zresztą moje myśli i wrażenia. Gdy je czytałam, stawały się dla mnie „pamiętnikiem z wakacji”. Tak też je pisałam, „podszywając się” pod turystkę spisującą wakacyjne wspo-

mnienia. Mój widok, siedzącej gdzieś i notującej, mógł co prawda budzić wśród przechodniów zdziwienie, ale na pewno nie podejrzenia. Staralam się znikać z pola widzenia moich rozmówców i, aby nie wywoływać nieufności, prowadziłam notatki w taki sposób, żeby badani nie mieli o nich pojęcia. Udawało mi się to całkiem nieźle, gdyż – jak się okazywało – zaskakiwałam ich niesamowitą pamięcią. Pisałam nawet o rzeczach, które nie wydawały mi się szczególnie istotne, ponieważ w trakcie badań mogło się okazać, że wbrew pozorom mają kluczowe znaczenie. Taka sytuacja odnosiła się np. do nieznanych mi artystów, o których opowiadali mi rozmówcy, a których później udało mi się poznać osobiście. Codziennie po powrocie do domu opisywałam najważniejsze wydarzenia oraz wnioski z dnia badań, jednak ważne było także notowanie „na gorąco” w terenie. Zawsze część czasu przeznaczanego na obserwację poświęcałam na notatki, gdyż ich jakość z upływem czasu gwałtownie spada (Hammersley i Atkinson, 2000). Robienie notatek swoją prawdziwą wartość odsłoniło już w trakcie pisania tekstów na podstawie badań, gdyż oprócz gromadzenia danych, w trosce o ich chronologię i przejrzystość w dalszej pracy, należy je również porządkować.

W trakcie przepisywania nagrań przychodziło mi do głowy mnóstwo refleksji, a słowa wypowiedane przez rozmówców nabierały zupełnie innego znaczenia. Nie musiałam już przesłuchiwać nagrań w celu odnalezienia interesujących wątków (aczkolwiek dalej z nich korzystałam, zwłaszcza słuchając sposobu wypowiedzi na dany temat). Istotne było też to, że czytając rozmowę, z łatwością mogłam odnaleźć wcześniejsze wątki i zaobserwować drogę myślową, która doprowadziła do najciekawszych wypowiedzi. Słuchając nagrania, nie miałam takiej swobody, gubiłam się w chronologii wątków, wyrывая poszczególne zdania z kontekstu. Zapis nagrania w pliku tekstowym stanowił również niezwykle ułatwienie przy opracowywaniu wyników badań, zaś nieocenioną pomocą okazał się dla mnie program do transkrypcji nagrań „f4”², który w jednym oknie połączył edytor tekstu oraz odtwarzacz audio. Dzięki niemu udało mi się zaoszczędzić czas poświęcany na transkrypcje (szczególnie przydatna okazała się opcja spowalniania odtwarzania oraz cofania o 2 sekundy po naciśnięciu pauzy), automatycznie oznaczyć oraz odróżnić wypowiedzi moje i rozmówców, a także odnajdywać je w nagraniu dzięki umiejscowionemu na końcu każdej wypowiedzi momentu czasu w odniesieniu do długości trwania całej rozmowy.

9. Dylematy etyczne

Serdeczność moich rozmówców była dla mnie ogromną niespodzianką oraz zachętą do prowadzenia badań. Zainteresowały mnie uliczne występy, a sami artyści wzbudzali sympatię, jednak poważną trudnością okazały się towarzyszące mi dylematy etyczne. Badacz ma obowiązek działać etycznie, uwzględniając własne cele, sytuację w terenie, ale również wartości oraz interesy badanych (Hammersley i Atkinson, 2000). Za słowami artystów nie

zawsze szły czyny, z upływem czasu coraz mniej starań przykładali do tego, żeby „pokazać się” przede mną w dobrym świetle, co niewątpliwie robili na początku. Ponura prawda miała też swoją pozytywną stronę. Zachowania wyglądały o wiele bardziej naturalnie, a moja naiwność, że „wszyscy lubią się ze wszystkimi” stanowczo zmalała, ustępując miejsca realizmowi.

Kolejne pobyty w terenie także zmieniały moje wrażenia związane z pracą performerów. Wiele rzeczy ulegało zmianie, jak np. przepisy prawa lokalnego, co stanowiło pewien punkt zwrotny moich badań i wiązało się z coraz częstszym poruszaniem sytuacji artystów w mediach. Jedną z głośniejszych spraw było odebranie zezwolenia mimowi występującemu w postaci Diabła na Rynku Głównym w Krakowie (Połec, 2013), który pomimo tego dalej pojawiał się na ulicy w przebraniu. Odmówił zapłacenia kary za występy bez zawartej umowy, jednak po kilku miesiącach został uniewinniony przez sąd i ponownie otrzymał zezwolenie. W uzasadnieniu wyroku padło, iż: „postać Diabła, który śmieje się, żartuje z dziećmi i pozuje z nimi do zdjęcia, wrosła w pejzaż krakowskiego Rynku i stała się jego trwałym elementem” (Polska Agencja Prasowa, 2013). Co więcej, adwokat reprezentujący oskarżonego *pro bono* wykazał niedociągnięcia w dotychczas obowiązujących przepisach, argumentując, że nie przewidziano możliwości odwołania się od decyzji urzędnika.

Nie tylko nowi rozmówcy i zmieniająca się rzeczywistość wpływały na jej postrzeganie. Wraz z obserwacjami nieraz byłam zmuszona zakwestionować słowa, które wcześniej słyszałam w wywiadach, chociaż zdarzało się, że to wywiady stawały się wytłumaczeniem dla wcześniejszych obserwacji. Kolejne pobyty w terenie czasem doprowadzały do obalenia moich tez i ponownych przemyśleń. Takie nagłe zmiany w odbiorze zjawisk zawsze wiązały się z pewnym rozczarowaniem i koniecznością przyznania się do błędu, ponieważ etyka badacza wymaga przedstawiania zjawisk rzetelnie i wiarygodnie. Jednym z głównych przykładów takiej sytuacji był przebieg procesu sądowego Diabła. Gdy odebrano mu zezwolenie i media zaczęły prosić o komentarze pozostałych artystów, wszyscy deklarowali solidarność z nim i wsparcie. Jak po dniu występów przed kamerą z zadowoleniem zapowiadał mi jeden z mimów: „Będzie o nas głośno”³. Diabeł, który w sądzie czuł się reprezentantem wszystkich artystów ulicznych i dążenie do zmiany istniejących przepisów na korzystniejsze wydawało mu się istotną sprawą, zaczął odczuwać coraz bardziej słabnące zaangażowanie ze strony pozostałych performerów, gdy media skupiały się już tylko na jego procesie sądowym. Chociaż sprawa zakończyła się sukcesem, początkowo zarówno ja, jak i osoby z najbliższego otoczenia artysty, byliśmy skłonni wierzyć, że spotka się z większym odzewem ze strony społeczności krakowskich artystów ulicznych i przybierze nieco inny, choć również pozytywny przebieg. W rzeczywistości na ogłoszeniu wyroku Diabła na sali sądowej towarzyszył mu tylko jeden artysta, który także walczył o uniewinnienie w związku z analogiczną sytuacją odebrania zezwolenia. Zaangażowanie pozostałych artystów

wygasło tak szybko, jak tylko zniknęły widoczne korzyści, i jak się okazało, naprawdę niewielu uważało, że sprawa Diabła jest „ich wspólną sprawą”.

„Wielu ludzi posiada fałszywe i zgoła przygnębiające wyobrażenie na temat celów badań etnograficznych. Istnieją dwa, powiązane ze sobą modele wyobrażeń na temat roli badacza, które zdają się dominować w tym kontekście: »ekspert« i »krytyk«. Obydwa modele oddziałują na świadomość ludzi i sprawiają, że mogą oni obawiać się samego przeprowadzenia badań i ich dalszych konsekwencji” (Hammersley i Atkinson, 2000, s. 86).

W związku z występiami artystycznymi kilku moich rozmówców walczyło o swoje prawa w sądzie. W zakłopotanie wprawiły mnie prośby dwóch badanych o zeznawanie na ich rozprawach sądowych, gdzie miałam być obecna w roli „osoby ze środowiska naukowego”, zajmującej się pracą artystów ulicznych. Co prawda prywatnie zależało mi na ich uniewinnieniu i uważałam, że zostali niesłusznie oskarżeni o pracę bez zezwoleń, jednak wydawało mi się, iż jako antropolog nie powinnam się angażować w takie działania. Miałam wrażenie, że oczekuje się ode mnie ekspertyzy, rozwiązania ich problemów czy też oceny zaobserwowanych zjawisk (Hammersley i Atkinson, 2000), do czego ewidentnie się nie poczuwałam. W rozmowach z przyjaciółmi wielokrotnie przytaczałam moje dylematy badawcze oraz argumentowałam własne przemyślenia w kwestii ulicznych występów. W rozmowach z badanymi rzadko przedstawiałam swoje zdanie, chcąc po prostu poznać ich opinie, zamiast jako „autorytet z zewnątrz” nieświadomie wywierać na nich presję i przekonywać do uznania moich poglądów. Czułam też, że oczekuje się ode mnie wypowiedzi, z którymi osobiście się nie zgadzałam, ale które miałyby pomóc moim rozmówcom. Uważałam za właściwe być antropologiem angażującym się w badania, chociaż budził we mnie wątpliwości coraz większy stopień zaangażowania mojej antropologii. „Każda bowiem antropologia jest antropologią zaangażowaną, rzecz w tym jedynie, by zaangażowaniu temu nadać pewne ryzy, poznawcze lub praktyczne, bądź jedno i drugie” (Barański, 2010, s. 35).

10. Zakończenie

Badaniom etnograficznym często zarzuca się, że wystawiają na widok publiczny sferę prywatności badanych (Hammersley i Atkinson, 2000). Przed publikacją któregoś z tekstów miałam wiele wątpliwości odnośnie reakcji rozmówców. Część z nich dopytywała, kiedy coś o nich napiszę, inni zaś wydawali się zupełnie, wręcz ostentacyjnie niezainteresowani tym tematem. Sama czułam się nie do końca komfortowo na myśl o tym, że pomimo kamuflowania tożsamości, mogą rozpoznać siebie nawzajem. Z jednej strony nie chciałam nadużywać zaufania rozmówców, a z drugiej strony miałam świadomość, że ujawnienie pewnych faktów mogłoby znacząco wpłynąć na wyniki badań. Staralam się być wolna od wszelkich konfliktów interesów. Wiedziałam też, że w badaniach jakościowych nie można uniknąć subiekty-

wizmu, a także iż etyka badacza nakazuje publikować wyniki rzetelnie oraz nie ulegać sympatiom i antypatiom. Wbrew moim obawom, kilku artystów po lekturze mojego tekstu przyznała, iż wiernie opisałam rzeczywistość. Ulżyło mi, że nie doprowadziłam do „spalenia” terenu i mogłam kontynuować badania, a rozmówcy nie pozbawili mnie swojej przychylności.

Badając nieformalną organizację, w której trudno było wyznaczyć jasne granice, sama nie do końca czułam, po której stronie tej granicy jestem i jak daleko się posunęłam. Miałam nieskrępowany dostęp do rozmówców, mogłam z nimi spędzać dowolną ilość czasu i nie byłoby nikogo, kto mógłby mi tego zabronić, gdyż „już zamknięte”, lub „dyrektorowi się nie podoba”. Metaforyczne drzwi zawsze były dla mnie otwarte, a dyrektor nigdy się nie pojawił. Wybór organizacji o tak otwartych i komunikatywnych uczestnikach sprawił, że nie miałam żadnych problemów w uzyskiwaniu informacji. Największą trudnością okazało się dla mnie rozgraniczenie badań od życia prywatnego, ponieważ przemycałam „mój temat” artystów ulicznych dosłownie wszędzie: na studiach, w domu, w rozmowach z przyjaciółmi. Angażując się zbyt mocno w sprawy, które nie dotyczyły mnie bezpośrednio, żyłam nie do końca swoim życiem. Zdarzało się, że artyści prowadzili ze sobą różne spory, oczekiwali ode mnie opowiedzenia się za jedną ze stron, a ja nie chciałam być decydem. Ponieważ zazwyczaj znałam motywy i uzasadnienie każdej strony, nawet w duchu nie potrafiłam dokonać rozstrzygnięcia. Chociaż darzyłam rozmówców sympatią, w takich chwilach czułam, że niewiele mnie z nimi łączy. Choć wszyscy byli dobrowolnymi uczestnikami tej społeczności (ja również), tak jak pozostali nieraz chcieli ją opuścić, ja także miałam dość problemów, których rozwiązania ode mnie oczekiwano. Badacz nieformalnej organizacji w zamian za łatwy dostęp do rozmówców płaci cenę wysokiego zaangażowania i sam musi wyznaczyć nieistniejącą w rzeczywistości granicę.

Przypisy

- ¹ Nawiązanie do kinowej ekranizacji „Alicji w Krainie Czarów”, w roli Szalonego Kapelusznika Johnny Depp (Burton, 2010).
- ² Szczegółowy opis programu „f4” na stronie producenta: <http://www.audiotranskription.de/english>.
- ³ Komunikacja prywatna.

Bibliografia

- Burton, T. (2010). *Alicja w Krainie Czarów*. USA: Walt Disney Pictures.
- Banaszkiewicz, M. (2011). Kulturowe krajobrazy pamięci. W: P. Bliński i P. Plichta (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej: Studia i szkice kulturoznawcze* (t. 3, s. 37–49). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Barański, J. (2010). Antropolog badaczem czy działaczem? W: Z. Libera (red.), *Antropologia zaangażowana (?)* (s. 29–36). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Drucker, P. (1992). *Innowacja i przedsiębiorczość: Praktyka i zasady*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, <http://dx.doi.org/10.1080/07377366.1986.10401060>.
- Glinka, B. (2008). *Kulturowe uwarunkowania przedsiębiorczości w Polsce*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne.
- Glinka, B i Gudkova, S. (2011) *Przedsiębiorczość*. Warszawa: Wolters Kluwer Polska.
- Hagoort, G. (1996). *Przedsiębiorczość w kulturze: Wprowadzenie do zagadnień zarządzania w kulturze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Hammersley, M. i Atkinson, P. (2000). *Metody badań terenowych*. Poznań: Zysk i S-ka.
- Kostera, M. (2005). *Antropologia organizacji: Metodologia badań terenowych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kostera, M. (2010). *Organizacje i archetypy*. Warszawa: Wolters Kluwer Polska, <http://dx.doi.org/10.4337/9780857937995>.
- Kostera, M. (2012). Zarządzanie na rynku doznań. W: B. Glinka i M. Kostera (red.), *Nowe kierunki w organizacji i zarządzaniu: Organizacje, konteksty, procesy zarządzania* (s. 361–375). Warszawa: Wolters Kluwer.
- Kostera, M. (2013). Manifest humanistyczny o zrównoważone zarządzanie. W: Ł. Gawel i E. Orzechowski (red.), *Zarządzanie: Kultura–media–dziedzictwo* (s. 9–14). Kraków: Attyka.
- Kubiak, M. i Olszewska-Dyoniziak, B. (2007). Bronisław Malinowski. W: E. Fryś-Pietraszkowa i A. Spiss (red.), *Etnografowie i ludoznawcy polscy: Sylwetki, szkice biograficzne* (t. 2, s. 197–201). Wrocław: Polskie Towarzystwo Ludnoznawcze.
- Nowicka, E. (1991). Świat człowieka – świat kultury: Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Polska Agencja Prasowa. (2013). «Diabeł» z Rynku Głównego uniewinniony. *Gazeta Krakowska*, 17.12.2013. Pozyskano z: <http://www.gazetakrakowska.pl/arttykul/1069026,diabel-z-ryнку-glównego-uniewinniony-zdjecia-wideo,id,t.html?cookie=1> (26.02.2014).
- Poleć, M. (2013). Artysci uliczni jako przykład nieformalnej organizacji zajmującej się sztuką. *Culture Management*, 6 (2), 76–82.
- Poleć, M. (w druku). Sztuka życia krakowskich artystów ulicznych. W: M. Kostera (red.), *O zarządzaniu historie niezwykle: Studia przypadku z zarządzania humanistycznego* (s. 61–80). Warszawa: Poltext.
- Rapalski, P. (2012). Magistrat przesłuchuje grajków jak w „Idolu”. *Gazeta Krakowska*, 27.04.2012. Pozyskano z: <http://www.gazetakrakowska.pl/arttykul/562929,magistrat-przesluchuje-grajkow-jak-w-idolu,id,t.html> (26.02.2014).
- Rokicki, J. (2011). Psychologiczna prawda świadectw mówionych – na podstawie Oral History Archives of Chicago Polonia. W: P. Bliński (red.), *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej: Studia i szkice kulturoznawcze* (t. 1, s. 25–38).
- Sikorski, Cz. (2000). *Wolność w organizacji: Humanistyczna utopia czy prakseologiczna norma?* Łódź: Antykwa.
- Sztumski, J. (1995). *Wstęp do metod i technik badań społecznych*. Katowice: Śląsk.
- Tuan, Y. (1987). *Przestrzeń i miejsce*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Walczak, P. (2012). *Absurdalny zamach na artystów ulicznych. Krakowski KoLibier protestuje*. Pozyskano z: <http://krakow.kolibier.org/2012/06/absurdalny-zamach-na-artystow-ulicznych-krakowski-kolibier-protestuje/> (02.06.2014).
- Ward, M. (1997). *50 najważniejszych problemów zarządzania*. Kraków: Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu.